INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA MÚSICA (ERUDITA) NO BRASIL

Paulo Castagna

A maior dificuldade com a qual nos deparamos ao tentarmos compreender a música do Brasil é a não exata correspondência entre o nosso passado sonoro e os fenômenos normalmente descritos na história oficial da música européia. Como fatores determinantes dessa diferenciação, podemos ressaltar o pequeno destaque que o país ocupou na economia mundial (à exceção de períodos marcados pela intensa exploração da cana de açúcar, do ouro, da borracha e do café), a diversidade étnica que sempre constituiu a população brasileira, a produção musical raramente vinculada à mesma quantidade de recursos que movimentaram a música européia e a assimilação de bases estéticas de origem diversa, inicialmente de Portugal, país no qual a música evoluiu de forma bem diferente daqueles cuja produção hoje tomamos por modelos históricos: Itália, França, Áustria e Alemanha.

Essa dificuldade na abordagem do repertório brasileiro, ainda não superada pelos musicólogos que se dedicam a estudá-lo, criou uma tendência em analisar a nossa música sob o olhar europeu, acarretando ou a depreciação da produção nacional ou a supervalorização de fenômenos que tiveram pequeno significado em sua época. No tocante à definição de estilos, portanto, termos como “renascentista”, “barroco”, “clássico” e “romântico” serão utilizados somente como uma aproximação.

Tudo isso, somado à precariedade das pesquisas musicológicas, ao estado semicaótico dos acervos e centros de documentação musical, à escassez de material bibliográfico e de gravações de obras antigas em nosso país, torna complexa a tarefa de oferecer uma visão panorâmica que abarque cinco séculos de atividade musical no Brasil. Mas é possível, ao menos, desmistificar a idéia de que não existiu uma produção musical brasileira digna de ter sua própria história.

Música indígena já existia há milênios na costa leste da América do Sul, quando os primeiros portugueses aqui desembarcaram (além dos italianos, espanhóis, franceses, holandeses e outros). Desde o início do século XVI, viajantes europeus de várias nacionalidades acabaram registrando algumas informações sobre a música indígena, tal a estranheza que esta lhes despertava. Contudo, apesar da curiosidade européia, a música indígena foi objeto de proibições, por parte da Igreja e do governo português, durante todo o período colonial, contribuindo pouco para a prática musical das demais etnias do país. O mesmo não ocorreu em relação à música trazida pelos africanos que, já em meados do século XVIII, começou a gerar manifestações locais, do lundu e do batuque a vários gêneros de música popular com os quais convivemos atualmente, fenômeno esse ligado, entre outros fatores, à imensidão do contingente negro que habitou o Brasil desde o século XVI.

O início de uma atividade musical de feições européias remonta a 1549, ano de fundação de Salvador (BA), da instalação do Governo Geral e da chegada dos primeiros jesuítas. Estes introduziram, entre os catecúmenos indígenas, o cantochão e as cantigas, em português, latim e tupi, com a finalidade de auxiliarem à catequese. Promoveram, entre os índios, a prática de música religiosa e profana na encenação de autos e em festas católicas, além da execução de música gregoriana e polifônica com vozes e instrumentos para as

processões e para o serviço divino, fazendo surgir os “nheengariba”, índios músicos que viajavam com os jesuítas nas suas missões.

A partir da década de 1580, começaram a proliferar as “capelas” particulares, grupos de músicos, provavelmente indígenas, que aprenderam a arte com os jesuítas e que passaram ao serviço de senhores de engenho, garantindo a música religiosa nas áreas rurais. Nos núcleos urbanos, tornou-se freqüente, por todo o século XVII, a prática de música nas festas religiosas importantes e em cerimônias fúnebres, custeadas pelas câmaras municipais ou por cidadãos de maior poder econômico, mas nunca por cortes abastadas como na Europa, que por aqui não existiram até a chegada da família real portuguesa em 1808.

Nas igrejas urbanas, o cantochão com o acompanhamento do órgão passou a conviver, na segunda metade do século XVII, com a polifonia romana, trazida de Portugal ou composta no Brasil. Pelos indícios de que temos notícia, essa música visava mais sua adequação funcional do que a complexidade técnica e mantinha ainda o estilo renascentista que sobreviveu à Contra-Reforma, então conhecido como *estilo antigo*. Entre os músicos de destaque desse período estão o compositor português Agostinho de Santa Mônica (que residiu por vinte anos na Bahia) e os brasileiros Antônio de Lima e Eusébio de Matos, este último irmão do cantor e compositor de cantigas Gregório de Matos Guerra. Infelizmente, nenhuma composição desses autores foi encontrada até o momento e são remotas as possibilidades de isso vir a ocorrer.

No início do século XVIII, com a descoberta das minas de ouro e com a atuação das irmandades - grupos normalmente leigos que custeavam as atividades religiosas - foram introduzidos no país os instrumentos de cordas utilizados na música italiana, para atuarem nas festas religiosas. A primeira metade do século XVIII foi uma época de transição, onde teriam coexistido a velha polifonia romana com as primeiras manifestações de música barroca.

Durante o século XVIII, percebemos uma diferenciação na evolução da música religiosa no Brasil. Cidades do Nordeste, especialmente Salvador (com Caetano de Melo Jesus) e Recife (com Luís Álvares Pinto), basearam sua produção em um estilo mais próximo do barroco que do classicismo. São Paulo manteve uma prática musical precária e provavelmente ainda ligada ao *estilo antigo*, até a chegada do português André da Silva Gomes em 1774, o qual compôs, até 1823, um estilo que transitou do barroco português ao classicismo italiano. No Rio de Janeiro, José Maurício Nunes Garcia iniciou sua atividade composicional em 1783, filiando-se basicamente ao classicismo luso-italiano, mas também com a utilização de alguns elementos musicais de origem austríaca, próximos a autores como Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) e Sigismund Neukomm (1778-1848), este último tendo residido no Rio de Janeiro entre 1816-1821.

Minas Gerais exibiu uma situação particular. Surgida e beneficiada pelo ciclo do ouro no século XVIII, passou a assimilar, a partir da década de 1760, as primeiras manifestações do estilo clássico italiano que dominava a música portuguesa, como se observa em Giovanni Battista Pergolesi e Francesco Durante, mas sobretudo aquele que caracterizou a produção de David Perez e Niccolò Jommelli, compositores italianos que mantiveram estreitas relações com a coroa lusitana. Proliferou-se, em Minas, a orquestra com cordas, trompas, e baixo-contínuo (órgão) e, eventualmente, madeiras, instalando-se, na música religiosa, o estilo coral homofônico, com solos e duos vocais, normalmente em terças ou sextas paralelas. Inácio Parreiras Neves, Francisco Gomes da Rocha, Manoel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita e Marcos Coelho Neto foram os compositores mais expressivos da produção musical religiosa na capitania mineira.

No campo profano, praticou-se, na segunda metade do século XVIII, algumas cantatas e óperas (geralmente de autores italianos), as danças luso-brasileiras e, a partir da

década de 1790, a modinha e o lundu, com acompanhamento de violas e guitarras. A grande maioria dos músicos, cantores, regentes e compositores desse período foi constituída de mulatos - uma espécie de classe média colonial - constituindo-se este um dos mais interessantes fenômenos sociais na história da música ocidental.

Após a chegada da família real no Rio de Janeiro em 1808, inaugurou-se uma nova fase na música brasileira. A prática musical na cidade tendeu a um certo cosmopolitismo, recebendo algumas novidades alemãs e francesas, fortalecendo a recepção da música italiana e irradiando as novas tendências para outras regiões. Surgiu a influência da ópera clássica italiana, da geração de Cimarosa e Paisiello e, posteriormente, de Rossini, Bellini e Donizetti. A música religiosa brasileira manteve a homofonia, mas a orquestra tornou-se maior e mais brilhante e os solos vocais adquiriram um caráter virtuosístico e teatral. Nesse estilo compuseram José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal no Rio de Janeiro, João de Deus de Castro Lobo, Antônio dos Santos Cunha e outros em Minas Gerais. As primeiras décadas do século XIX marcaram também o início do interesse pela música de câmara e pelo piano, ainda que em pequena escala, além da difusão da dança, da música vocal de salão e da ópera.

O período das regências (1831-1840), intermediário entre a abdicação de Pedro I e o início do governo de Pedro II, marcou, no Brasil, uma fase de instabilidade política e econômica e, portanto, de grandes dificuldades para a execução e composição de música orquestral, no teatro e na igreja. Como conseqüência, a música doméstica - basicamente constituída de canções acompanhadas ao piano ou ao violão - recebeu considerável incremento. A partir de 1837 iniciou-se, no Rio, a publicação de árias, modinhas e lundus em português, cujo estilo uniu a tradição luso-brasileira às novidades italianas e francesas, contando com autores como Cândido Inácio da Silva e Gabriel Fernandes da Trindade. Música erudita ou popular? Nem erudita - haja vista a não utilização de linguagens literárias ou musicais complexas - e nem popular, uma vez que essa música se destinava às elites.

A partir de cerca de 1850, restabeleceu-se a prática regular de música para o teatro, mas a música religiosa entrou em acentuada decadência. Surgiram os compositores de música para piano e entrou em funcionamento o primeiro conservatório de música, no Rio de Janeiro. O gênero musical que mobilizava a elite com maior intensidade era a ópera, cujas partituras até então eram quase somente importadas. Em uma tentativa de tornar o Rio de Janeiro auto-suficiente nessa modalidade, fundou-se, em 1857, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, entre cujos objetivos estavam a apresentação de óperas em português, compostas por autores brasileiros, a partir de enredos e libretos de escritores locais e interpretadas por artistas nacionais. A empresa foi extinta em 1863, mas contribuiu para o surgimento de pelo menos três compositores de destaque: Elias Álvares Lobo, Henrique Alves de Mesquita e Antônio Carlos Gomes.

Com a geração de Carlos Gomes, surgiram os primeiros compositores profissionais brasileiros e, pela primeira vez em nossa história, um autor nacional tornou-se bem sucedido no mercado musical europeu (no século XIX foram realizadas, na Europa, mais récitas de óperas de Carlos Gomes que de Richard Wagner). A música de Gomes gerou grande interesse também no Brasil e o compositor tornou-se o primeiro "herói" musical brasileiro, assim lembrado até hoje, apesar do esquecimento quase total de sua produção. Sua estética filiou-se à ópera italiana da geração de Giuseppe Verdi e seguidores, a mesma que atraia o público operístico brasileiro da segunda metade do século XIX.

Fenômenos mais complexos estabeleceram-se na música brasileira a partir, aproximadamente, da década de 1870. No campo da música doméstica ou de salão, surgiu a geração dos "pianeiros", compositores que produziam danças brasileiras ou de origem européia, como o maxixe, o corta-jaca, o tango, a valsa e a polca, mas utilizando um refinamento harmônico e um tratamento do ritmo sem precedentes. Ernesto Nazaré e

Chiquinha Gonzaga, autores de destaque desse repertório, uniram às melodias e formas de salão os procedimentos composicionais de pianistas românticos, como Chopin. Tais danças, inicialmente distantes dos meios teatrais, acabaram se derivando na música popular do século XX, que passou a ter um desenvolvimento próprio.

Paralelamente, instalou-se no país, sobretudo no Rio de Janeiro, um grande interesse pela assimilação do romantismo germânico e francês. A criação de repertório nessa linha não poderia ser desenvolvida exclusivamente com base na experiência brasileira e o sucesso dos compositores passou a ser condicionado pela vivência direta no meio musical europeu. Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Henrique Osvald e Alexandre Levy foram representantes de destaque da geração romântica brasileira. Sua música abriu o país para um universo amplo e para uma estética muito diferente daquela que se adotara até então, basicamente vinculada à música portuguesa e italiana. A partir dessa geração, a sinfonia, o poema sinfônico, o concerto e o quarteto de cordas passaram a competir com a ópera, enquanto as canções em francês e alemão tomavam gradativamente o lugar das antigas modinhas e lundus em português.

O romantismo, que se instalou no Brasil não pelo esgotamento das estéticas anteriormente adotadas, mas pela necessidade que o país apresentava em equiparar-se ao desenvolvimento artístico do continente-mãe, filiou-se, por contingências sociais e econômicas, às escolas européias mais conservadoras, tais como as de Schumann, Chopin, Brahms e Fauré. Os procedimentos composicionais de Liszt e Wagner somente foram assimilados de forma parcial e os desenvolvimentos pós-românticos de Gustav Mahler e Richard Strauss foram aqui praticamente ignorados em sua época, nem tanto por culpa dos compositores brasileiros, mas sim devido ao esgotamento que essa própria estética sofreu a partir de 1914, com o advento da Primeira Guerra Mundial.

Houve, entretanto, um movimento impressionista brasileiro a partir de fins da primeira década do século XX, cujos principais representantes foram Glauco Velásquez e o jovem Heitor Villa-Lobos, movimento esse que subsistiu até pelo menos meados da década de 1920, mas que também deixou herdeiros pelas décadas subseqüentes, como é o caso de Frutuoso Vianna. Da mesma maneira que o romantismo, o movimento impressionista foi assimilado no Brasil, porém de uma forma mais restrita, por alguns compositores mais arrojados.

Contudo, durante a Primeira Guerra Mundial, alguns círculos musicais constataram que a adoção de uma estética universal e, sobretudo, romântica, já se tornava inadequada à nossa realidade social, passando a acreditar que as artes brasileiras deveriam procurar modelos próprios. Grande parte dos países que aderiram ao romantismo no século XIX, como Rússia, Espanha e Hungria, já trabalhavam em direção a uma estética musical nacionalista, isso sem contar a própria carga nacional que possuíram o romantismo na França e na Alemanha. No Brasil, a reação ao romantismo surgiu somente a partir de 1917, especialmente com Heitor Villa-Lobos. Por essa época, São Paulo passava a influir de forma crescente no pensamento musical do país, contrapondo o movimento modernista ao romantismo cultivado no Rio de Janeiro. Eram "modernos", para os pensadores paulistas, compositores como Debusssy, Stravinsky e Hindemith, mas as experiências atonais de Schöenberg e seguidores foram quase ignoradas até cerca de 1940.

Mário de Andrade foi personagem central no modernismo paulista. Ideólogo do movimento musical renovador da década de 1920, seu pensamento convergiu, a partir de 1924, para o estudo da música popular - ainda que idealizada em torno do folclore rural - e para a aplicação dos elementos "brasileiros" na música "erudita", termo criado por ele próprio. Sua influência manifestou-se de forma decisiva em compositores como Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Villa-Lobos, mais personalista e comprometido com uma divulgação internacional de sua obra, adotou uma postura menos

científica e uma procura declarada por elementos exóticos que, no exterior, pudessem ser facilmente identificados com a visão européia que se tinha do Brasil.

O nacionalismo foi visto com muito interesse pelo Estado Novo (1937-1945), que constantemente apoiou iniciativas nesse sentido, instituindo o canto coral obrigatório nas escolas e o louvor ao regime na música de comemorações cívicas, privilegiando o trabalho de Villa-Lobos. Com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ao lado de compositores que se mantiveram fiéis a esse princípio, surgiram correntes que procuravam adequar-se aos novos desenvolvimentos da vanguarda musical européia, sobretudo alemã e francesa, tal como ocorreu na adoção do romantismo, em fins do século XIX. Cláudio Santoro, Gilberto Mendes e Ernst Widmer estiveram entre os pioneiros da "música nova" do Brasil que, nas décadas de 1950 e 1960, procurou assimilar procedimentos como o dodecafonismo, a aleatoriedade, a utilização de aparelhos eletrônicos e o teatro musical.

Vários adeptos da música nova, a partir da década de 1970, começaram a manifestar, em sua música, posições políticas contrárias ao regime militar, como também ocorria em vários setores da música popular dessa fase. Com a abertura política, a partir do governo do general João Figueiredo (1978-1984) e, especialmente, a partir da Constitução de 1986, que restabelecia as eleições diretas no Brasil e permitia ao cidadão maior participação política, os compositores eruditos passam a se preocupar menos com o engajamento político e mais com o desenvolvimento técnico-musical. Nas décadas de 1980 e 1990 desenvolveu-se no país a música eletroacústica e multiplicou-se o número de compositores atuantes, porém ao mesmo tempo em que foi desaparecendo sua relação com o mercado. A maior parte dos compositores eruditos desse período passou a se concentrar, no Brasil, em torno das universidades.

Nas últimas décadas, a música erudita brasileira vem procurando equacionar as inúmeras questões em torno de uma estética nacional ou internacional e de sua inserção no mercado brasileiro e mundial. Não estamos em uma época de efervescência em torno da composição erudita no Brasil (e mesmo em outros países), mas já começamos a utilizar o nosso passado musical para refletir sobre a produção atual. Assim, os próximos movimentos musicais ligados à produção erudita no país, talvez possam surgir em virtude da inadequação das estéticas do passado às condições sociais do presente e não simplesmente por uma necessidade de nossa música ter semelhanças com a do primeiro mundo.

PEQUENA CRONOLOGIA DA MÚSICA NO BRASIL

POLÍTICA / ECONOMIA	ARTES E LETRAS	MÚSICA
1500: Descobrimento 1532: Início da colonização 1549: Fundação de Salvador, chegada do primeiro Governador Geral, início da colonização e das missões jesuíticas	1500: Pero Vaz de Caminha - *Carta a D. Manuel* 1578: Jean de Léry - *Viagem à Terra do Brasil* 1534-1597: vida do poeta jesuíta José de Anchieta	1500: Viajantes iniciam as descrições da música indígena 1549-1759: Jesuítas utilizam a música como instrumento de catequese
1630: Tomada de Pernambuco pelos holandeses	1600: Bento Teixeira - *Prosopopéia*	1610: primeiro conjunto conhecido de escravos músicos, na Bahia
Década 1690: Descoberta das Minas	1623-1696: vida do poeta e cantor Gregório de Matos Guerra	c.1650: início da composição musical no Brasil
1725-1735: Implantação do sistema da Derrama		c.1730: primeiros manuscritos musicais brasileiros conhecidos
1759: Expulsão dos jesuítas e extinção das missões	1724-1759: fase áurea do arcadismo	1759: Anônimo da Bahia - *Cantata acadêmica*
1762-1763: Aplicação da primeira Derrama, nas Minas.	1768: Cláudio Manoel da Costa - *Obras poéticas*	1774: Chegada, em São Paulo, do compositor André da Silva Gomes
1777: Início da "Viradeira" 1785: Dívida brasileira com a Coroa atingia 585 arrobas de ouro	1738-1814: vida do escultor e arquiteto Aleijadinho 1792: Tomás Antônio Gonzaga - *Marília de Dirceu*	c.1780: J.J.E. Lobo de Mesquita - *Missa em Fá*; Luís Álvares Pinto - *Te Deum*
1789: Prisão dos inconfidentes	1798: Domingos Caldas Barbosa - *Viola de Lereno*	1789: Francisco Gomes da Rocha - *Novena de N.S. do Pilar*
1808: Chegada do Príncipe Regente D. João	1762-1830: vida do pintor Manoel da Costa Ataíde	c.1814: Gabriel Fernandes da Trindade - *Duetos concertantes*
1815: Brasil é elevado a Reino Unido a Portugal e Algarves	1816: Chegada da Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro	1816: José Maurício Nunes Garcia - Re*quiem*
1822: Independência e criação do Império Brasileiro	1826: inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro	1826: Nunes Garia - *Missa de Santa Cecília*
1831: Abdicação de Pedro I	1836: Gonçalves de Magalhães - *Suspiros poéticos e saudades*	1831: F. Manuel da Silva - Hino à Abdicação (futuro *Hino Nacional*)
1840: Início do Governo de Pedro II	1857: José de Alencar: *O guaraní*	1870: Carlos Gomes - *Il Guarany*
1889: Início do governo republicano	1881: Machado de Assis - *Memórias póstumas de Brás Cubas*	1890: Alexandre Levy - *Tango Brasileiro*
1904: Revolta da Vacina 1914-1918: Primeira Guerra Mundial	1890: Aluízio de Azevedo - *O cortiço* 1922: Semana de Arte Moderna	1888-1896: Alberto Nepomuceno - *Série brasileira* 1917: Villa-Lobos - *Uirapuru*
1930: Crise do Café: Getúlio Vargas assume a presidência por golpe de estado	1928: Mário de Andrade - *Macunaíma*	1920-1929: Villa-Lobos - *Choros* 1931: Camargo Guarnieri - *Sonata para cello e piano*
1939-1945: Segunda Guerra 1937-1945: Estado Novo	1938: Graciliano Ramos - *Vidas secas*	1931-1959: Camargo Guarnieri - *Ponteios*
1956-1960: Governo desenvolvimentista de JK	1960: Inauguração de Brasília	1958 - Primeiras composições eletroacústicas brasileiras
1961-1964: Movimentos pelas reformas de base	1961-1964: filmes e espetáculos de protesto produzidos pelos CPCs	1964: Marlos Nobre - *Ukrinmakrinkrin*
1964-1984: Ditadura militar		1967: Gilberto Mendes - *Beba coca-cola*
1973-1994: período das grandes crises econômicas e políticas	1980: Brasil entra na era do CD	1974: Almeida Prado - *Exoflora* déc. 1980: influência do minimalismo no Brasil
1989-2002: Neoliberalismo	1990: Governo Collor corta incentivos à produção artística	déc. 1990: aproximação entre o erudito e o popular na música brasileira